

**«БЛОШИННИЙ КОРОЛЬ» Е.Т.А. ГОФМАНА:
РОМАНТИЧНА КАЗКА ЯК ГРА З МІСТИЧНИМ**

1.

У часи важливих історичних змін ламається звична парадигма розуміння довколишньої реальності та причинно-наслідкових зв'язків у ній, і тоді починає здаватися, що рвуться всі загальнозрозумілі зв'язки між людиною і довкіллям, а сама людина постає в «атомізованому» вигляді, мотиви ж її поведінки – наче замкнутими на самих собі. Закони людських відносин змінюються настільки радикально, що споглядач поки що не може побачити рушійні сили цього процесу в діяльності самих людей. Ознакою хитання в царині детермінізму є поширення у філософській та художній сферах містицизму.

Так сталося в період раннього німецького романтизму, що збігся з першою світоглядною кризою Нового часу («добою Модерн»), зовнішніми виявами якої були на рубежі XVIII-XIX ст. події Французької революції та наполеонівських війн.

Е.Т.А.Гофмана, поруч з Новалісом, можна вважати засновником романтичного містицизму, що виразив, після півторастолітнього панування просвітницького раціоналізму, зовсім нове ставлення до довкілля. Проте у цього автора містичне, апелюючи до несвідомої сфери розуму, знаходить в ній не опору для пояснення світу чи навіть впливу на нього (через «магію», як у Новаліса), а скоріше основу для ігрового ставлення до реальності¹. У всі переломні періоди історії однаково заявляють про себе містика та гра. У романтиків речі, створені людиною, вириваються з-під її влади і утворюють власну сферу існування, часом навіть ворожу людині. Вони неначе ведуть власну самостійну «гру» і в цій якості починають впливати на життя людей в невідомий і непередбачений для них спосіб.

Переміщені у царину гри, речі набувають нових рис, не притаманних «первісному» або середньовічному містицизму. Їхнє походження починають розуміти як не залежне від реальної діяльності людини, але обумовлене виключно їхньою приналежністю до певного автономного «суб-буття» з його власними законами. Звичайно, це «суб-буття» відображає уявлення самої людини про світ, але уявлення ідеального характеру. Ця ідеальна царина співвідноситься з реальністю як становлення з розвитком; якщо в останньому випадку на явище впливають різноманітні випадковості, що обумовлює їхню різноманітність за певної неповноти, то в ідеальній царині заздалегідь уже визначене місце для явищ, які прагнуть досягти мислимій повноти виявлення відповідно до логіки «потенціювання» чистих сутностей. В ній панують тільки фізична і моральна краса, яким до снаги побороти потворність, а також завжди досконалий розум, якому легко викрити помилку. Саме в містичній сфері найповніше виявляються ідеальні закони буття, що в реальному людському існуванні можуть існувати лише у спотвореному вигляді чи як нездійснений проект. В «реальному» все заплутано, незрозуміло, трагічно; в «містичному» – все прозоре, ідеальне, гармонійне. Містичне у романтиків якоюсь мірою близьке утопічному.

Парадоксально, але вирішальний стимул для нового осмислення містичного начала ранні романтики знайшли у свого духовного предтечі Імануїла Канта. Кант не давав відповіді на запитання про світ, він лише констатував креативність людської свідомості, в якій світ міг набувати того чи іншого вигляду. Ми можемо назвати головну проблематику всього раннього німецького романтизму герменевтичною, оскільки в її основі проглядається прагнення розпізнати нові, поки що ледь помітні причинно-наслідкові зв'язки, що виступають у них в естетичній площині як містичні.

Проте погодьмося, що пафос осягнення світу був притаманний також просвітницькому мисленню. Чому ж вийшло так, що найрішучіший ривок вперед герменевтика зробила саме як

¹ Див. нашу роботу: Німецький романтизм і містичне. // Містицизм і література. – Чернівці, 2012.

романтична? Тому що просвітники розглядали психологічний і художній образи як ізоморфні самій реальності. Структура просвітницького розуму, налаштованого на «абсолютний» розум, обумовлювала, сказати б, неминучість пізнання. Не те в романтизмі. «Романтизувавши» світ, тобто поклавши в його основу поняття духовної невичерпності, вічного руху, трансформації та взаємного перетікання форм і змісту, романтики гранично загострили питання про його розуміння як проблему, бо слово в його нормативному розумінні, поняття в його дескриптивному значенні відмовлялися в цьому контексті служити надійними знаряддями для досягнення людиною хисткого змісту. Таким знаряддям міг стати такий же хисткий і такий же невичерпний художній символ. Ось чому романтики стверджували символічну природу мистецтва, проголошували мистецтво «органом» (Шеллінг) філософії, а в літературі зробили провідним началом жанровий синтез. Гарну чи піднесену загадковість світу ні в якому разі не можна було руйнувати «розгадкою», оскільки цим була б зруйнована не більше й не менше як його станова опора! Цьому і відповідало романтичне досягнення дійсності в триєдності естетичного, інтуїтивного і містичного начал. Причому сам об'єкт досягнення — світ, відповідно до думок Канта і Шеллінга, не копіювався, а конструювався! Так реалізовувався важливий постулат романтичної естетики — творчо продовжувати нереалізовані наміри природи.

Гофман синтезував у своїй прозі головні відкриття ранніх романтиків: дотепність і «фрагментарність» Ф.Шлегеля, веселий комізм та іронічність Тіка, фантастичність і казковість Новаліса, любов до музики та образотворчих мистецтв Вакенродера, естетичний пантеїзм Шеллінга... Він збагатив їх своїм гротеском, а також пафосом екзальтованості і незвичним ліризмом, які, з'являючись поряд з комічною карикатурою, і собі виступали як гротеск (образ Крейслера). Гофман із пильною увагою підходив до світу реальності, бо світ предметів, тіл і рухів, голосів та звуків, фарб і запахів... словом, його величність емпіричний світ був для нього, як і для всіх ранніх романтиків, тою «матерією», що дозволяла висловлювати припущення відносно прихованої сутності. Хоч як це парадоксально, але містика Гофмана була б неможливою без реальності, оскільки досягнення світу починалося з його зовнішньої оболонки.

2.

Серед казок Гофмана особливе місце посідає «Блошиний король», написаний взимку 1821-1822 рр. В цьому найоб'ємнішому з останніх творів письменника поетичний містицизм та його ігрове втілення виявилися, мабуть, не менш яскраво, ніж в інших хрестоматійних казках («Малюк Цахес», «Золотий горнець», «Лускунчик»...); проте твір майже не досліджений.

Події у казці скупчуються навколо історії одруження дивакуватого «переростка» Перегріна Тіса, що мешкав у місті Франкфурті. Переживши примарне кохання до дівчини з атракціону – Дьорт'є Ельвердінк, походження, поведінка і сама зовнішність якої залишаються для нього цілком загадовими, юнак врешті решт «уступає» її другові Пепушу, аби зберегти високу чоловічу дружбу, а сам одружується із скромною дочкою палітурника Ламергірта – Розочкою. В центрі іншої сюжетної лінії опиняється король блошиного царства, який покровительствує Тісу і дарує йому чарівне збільшувальне скло, що дає змогу читати сокровенні думки людей. Нещасний король тривалий час провів у полоні в мага Льовенгук, який за гроші показував публіці його самого і весь його наряд, проте спромігся вирватися на волю. Це зникнення стурбувало «приборкувача бліх», який втратив атракціон і вірний прибуток, та його помічницю Дьорт'є, якій необхідно було для підтримання кровообігу в її ляльковому тільці регулярно приймати цілющий укус короля. І ось Тіс, сам не знаючи як, опиняється в центрі неймовірних подій, учасники яких, зокрема і його друг Пепуш, виявляються тінями, «проекціями» загадкового паралельного світу – квіткового царства Фамагусті. Казка закінчується чарівним сновидінням Тіса, в якому він, нарешті, зцілюється від усіх своїх тривожних фантастичних примар і знаходить своє міщанське щастя.

Якщо в інших казках Гофман схильний «оголювати» і тим самим ніби «дезавувувати» механізм містичного, що зближує його з сатиричним пафосом просвітників, то в цьому творі автор залишається в суто ігровій атмосфері містичного, а сатиричне тут звільняє місце для комічного.

У «Блошиному королі» ми знаходимо типове для Гофмана «двосвіття» – естетичний феномен, який був відкритий в німецькому романтизмі ще Новалісом в романі «Генріх фон Офтердінген» (образ цього лицаря Гофман вивів у своєму «Змаганні співців»). Реальний світ у

Новаліса «знімається» в поетичній уяві головного героя у вигляді світу «ідеального», але ці два світи не байдужі один до одного, хоча й не перемішуються хаотично (як у Гофмана), а навпаки між ними встановлюється особлива причинно-наслідкова відповідність. Повне виконання задуму наштовхнулося у Новаліса на труднощі втілення ідеальної сфери чистих сутностей внаслідок бажання автора «навантажити» цю сферу всією повнотою і різноманітністю реального життя.

Без сумніву, Гофман врахував досвід Новаліса і значно спростив причинно-наслідкову залежність: замість складного «зняття» однієї реальності в іншій у процесі спіралевидного руху вперед (тобто процесу історії, схопленої як нескінченна творчість духу) він розташував ці дві реальності одночасно і поруч одна з одною, при цьому віддав другому, містичному, царству роль причинного спонування для всього, що відбувається в першому, «реальному»; питання про історію було тим самим усунуто. Правда, ідеальна сфера постала в нього значно збіднілою щодо змісту (порівняно з Новалісом), оскільки вона не «знімала», а просто підпорядковувала собі сферу реальності; зате в тій і в іншій були посилені ігровий та комічний елементи, що підсилювало елемент захоплення і цікавості (яким Новаліс нехтував).

Отже, «паралельна» («ідеальна», містична) сфера у Гофмана — це світ чарівників, без яких люди цілком безпомічні у своїх справах. Романтична суть цієї «іншої» реальності полягає у тому, що автор наділяє її особливими причинно-наслідковими зв'язками, які вона диктує персонажам в «реальному» світі. Так реальний детермінізм, що виникає у конкретній діяльності людини, містифікується і підміняється автономними причинами і наслідками, які виникають нібито «самі по собі».

У Гофмана ми помічаємо просто дивовижний контраст між реальним та містичним світами. Суттєво, що він обирає як місце подій переважно цілком реальні міста на географічній карті і ретельно описує їх дійсну топографію: вулички, майдани, бульвари, палісадники, адміністративні і релігійні будівлі, ринки, магазини, а також інтер'єри, костюми, зграйки студентів і юрби мешканців, гарну й погану погоду... Такі Франкфурт («Блошиний король») або Дрезден («Золотий горнець») чи навіть вигаданий Керепес («Малюк Цахес»). В містичному ж світі панує переважно казково-чарівна природа, а його мешканці — феї і маги. Але саме цей другий, примарно-загадковий світ, що існує у Гофмана цілком самостійно і незалежно від першого, тримає у своїх чіпких обіймах конкретний і чуттєво-повний світ і диктує йому свої умови. Так доля щасливого шлюбу Бальтазара і «чарівливої Кандіди» залежала від дружнього примирення феї Рожі-Гожої і мага Просперо Альпануса («Малюк Цахес»); подружнє щастя студента Ансельма з молодою дружиною Серпентиною у поетичному царстві Атлантиди — від волі мага Ліндгорста («Золотий Горнець»); а Перегрин Тіс знайшов своє щастя з Розочкою після того, як вивчив світ людський під керівництвом мудрого Блошиного короля і сам побував королем квіткового царства («Блошиний король»).

3.

«Блошиний король» дозволяє чітко простежити, як романтики конструюють «інший» світ з його самодостатнім змістом, і тим самим — зрозуміти природу романтичного символу. «Реальність» не відноситься до «іншого» світу як явище до своєї власної сутності, вона є всього лише випадковим і хаотичним вираженням гармонійного, але все ж уявного (ідеального) світу. Герменевтичний пафос тут полягає у тому, що наш «зовнішній» світ як «річ сама по собі» (Кант) непізнаваний, і лише уява людини припускає існування в його основі якихось фантомів, що не підлягають строгому логічному поясненню, але безсумнівно впливають на дійсність. Відповідно до думок Канта і Шеллінга, наша свідомість може вільно «конструювати» у часі і просторі цей паралельний світ, і це в цілому не суперечить його ймовірності.

Отже, необхідну причину допущено і тим самим виконано вимогу герменевтики, хоча з'ясування такої причини ніколи не призведе до прирощення наших знань про реальні міста, де відбуваються події у Гофмана, зокрема про Берлін, Франкфурт, Дрезден, Данціг, Вартбург, Гетеборг, Париж, Рим, Мі-лан... Перед нами те, що Кант кваліфікував як гру; адже оскільки зв'язок між двома описаними вище світами «повинний існувати без наявності певного поняття, (то) він може бути тільки душевним станом у вільній грі уяви і здорового

глузду <...> проте за умови (додає філософ), якщо здоровий глузд не зазнає при цьому ніякої шкоди» [1, с. 220, 247]. Тож ми можемо стверджувати, що романтична естетика символу тотожна з романтичною естетикою гри.

Це видно зокрема на прикладі казкового королівства Фамагусті, чий обрис постає перед читачем лише як неясні спогади, передчуття і мрії головних персонажів. Ймовірність цього «паралельного» світу постійно ставлять під сумнів самі персонажи, що сперечаються відносно подій в ньому, і навіть сам автор, що представив як чарівний сон головного героя завершувальну, ключову сцену у квітковому королівстві, де мають сплестися разом усі нитки оповіді. Із мозаїки туманних натяків, щедро розкиданих по канві твору, у нас мусить скластися, здавалося б, більш-менш чітке уявлення про справжній перебіг подій у квітковому королівстві і про те, які саме причини перемістили його мешканців у реальний Франкфурт. Та саме в той момент, коли всі ролі уже розподілені, Гофман несподівано переводить оповідь у площину чарівного сновидіння, у якому сам непутящий герой лише на мить з'являється у всій величчї квіткового короля Секакіса, щоб наступного ранку прокинутися — уже, певно, назавжди — цілком звичайною людиною.

Ми бачимо, що реальність виводиться у творі Гофмана у вигляді її різних версій; справжня ж, як здавалося б, розгадка у фіналі постає перед читачем несподівано як ще одна версія. У світовій літературі достатньо творів, коли остаточна картина подій складається наче з «розсипу» окремих свідчень героїв (найдавніший — «Едіп-цар» Софокла), але зібрати всі «пазли», щоб у фіналі знов ефектно розсипати їх, як тут, — ось характерний випадок ігрового зображення реальності!

Автор уже з самого початку створює атмосферу комічної гри. Якщо в першій главі несподівана і дивовижна поява Дьорт'є у засніжений святвечір бачиться очима Тіса і може бути віднесена читачем на рахунок дивакуватості героя, про яку автор встиг нам уже докладно розповісти, то в наступній главі Гофман свідомо переключає реєстри з «реального» на «фантастичне». Після раптового зникнення з атракціону Льовенгука його чарівної помічниці Дьорт'є студент Пепуш (друг Тіса) приходить підбадьорити старого і навіть по-житейськи закидає йому погане поводження з дівчиною, в яку сам він, виявляється, був закоханий. Але насправді причина зникнення дівчини знаходиться зовсім не в площині реальних людських стосунків; і з якоїсь таємної, але зовсім не «земної» причини Пепуш, мовляв, не мав права навіть мріяти про красуню! Так виникає друга, «паралельна» версія історії Дьорт'є. Виявляється, що їй, квітковій феї на ім'я Гамагея, колись загрожувала смерть від Принца п'явок, і лише геній Тетель врятував її, зривувши з нею високо у повітря, де Льовенгук побачив її у свій телескоп. Трохи пізніше, одержавши із Самарканду «для ботанічних дослідів» [2] квітку тюльпана, він знайшов серед пелюсток Гамагею-Дьорт'є, яка спокійно собі дримала; за допомогою потужного мікроскопу йому вдалося збільшити до звичайних людських розмірів і оживити крихітку.

Третя версія належить самому Пепушу, який, нарешті, «все згадав». Насправді ніякий не Тетель, а він, в образі чортополоха Цехерита, врятував фею, і вони «з того самого часу» палко покохали один одного. Правда, ця версія викликає у Льовенгука сумнів: адже «мікроскопіст» знає Пепуша з самого дитинства, пам'ятає його як студента єнського (!) університету; а пізніше і сам читач дізнається про нього як про ліпшого друга Перегрини, біографію якого простежено аж від самого народження!

Але існує ще четверта версія подій, на цей раз з вуст самої Дьорт'є. Під час блошиної вистави вона раптом побачила стрункого юнака при шаблі на боці і нібито миттєво впізнала в ньому генія Тетеля, з яким одразу й «пурхнула» собі геть. Так намічається неабиякий любовний трикутник, сліди якого ведуть у якесь загадкове квіткове царство!

Отже, всі причинно-наслідкові зв'язки у казці розподілені між двома художніми просторами. Точніше сказати, причини закорінені в квітковому царстві, а їхні наслідки виявляють себе у реальному Франкфурті. Причому самі персонажі не усвідомлюють причини чітко і ясно і діють наче маріонетки під впливом зовнішньої сили. Тому всі чотири «версії» погано узгоджуються між собою і утворюють контекст, у цілому недостатній для повного читацького розуміння. Та й сам оповідач (по суті, «видавець») теж, здається, губиться у здогадках відносно цілого.

Не зважаючи на суто ігрову диспозицію «автор — читач», Гофман вводить у свій твір цілком серйозну герменевтичну проблематику. Які ж мають бути умови, за яких ми можемо що-небудь зрозуміти? Чи не залишаються всі наші здогадки про істину дуже відносними і непевними? Як бачимо, головну настанову романтичної естетики на символічність і на загадковість цілого, що не підлягають остаточній розшифровці, Гофман намагається представити як онтологічну особливість самої дійсності. Герменевтика Гофмана впливає з його агностицизму (очевидно, несвідомо успадкованого ним навіть від нерегулярного слухання лекцій кенігсберзького професора Імануїла Канта).

Естетичний «агностицизм» Гофмана проявляється не тільки у грайливо примхливому суміщенні «реального» і «уявного» світів; він певною мірою поширюється і на сам реальний світ, коли письменник піддає саркастичній критиці шлях досягнення істини як метод шукання «істинних» логічних зв'язків через застосування «загальнозначущих» понять. І тут показовий образ радника Кнарпанті, якому за сюжетом належить розкрити один серйозний злочин. Для дослідників цей образ важливий як свідчення вільнодумства Гофмана, через яке він навіть зазнав політичних гонінь; ми ж поглянемо на нього під кутом зору «герменевтичного» завдання твору.

Отже, оскільки йшлося про «викрадення», то, знайшовши це слово кілька разів записаним в особистому щоденнику Перегрини, слідчий визнав цей факт за головний доказ провини юнака. Проте це слово він грубо вирвав з належного контексту. Іронія Гофмана полягає у тому, що контекст, в якому ми розглядаємо явське явище (поняття), і собі потребує обґрунтування. А з'ясування взаємин об'єкта і контексту через ще ширший контекст може зробити весь логічний ланцюжок нескінченним, «іронічним» (Ф. Шлегель). Що й було доведено автором на прикладі краху всієї «герменевтичної концепції» Кнарпанті та його ганебного вигнання з міста.

Тут варто принагідно згадати повість Гофмана «Панна Скюдери», яка свідчить про те, наскільки невірними можуть бути гіпотези, що шукають причинно-наслідкові зв'язки лише у відкритій для спостереження логіці людського розуму. В повісті розгадка злочину, а отже і всього причинно-наслідкового ланцюжка, лежала в іраціональній площині людської психіки, де нікому не спадало на думку її шукати. Виявилось, що злочинцем був сам постраждалий!

Епізод з Кнарпанті невинновипадковий у контексті самого твору. Він логічно узгоджується з «герменевтичною» проблемою в ньому. Про це свідчить і такий характерний приклад — випробування думок франкфуртської публіки за допомогою чарівного збільшувального скла Блохи. Перегрин бачить, що й тут можуть бути оманливими доступні для спостереження зовнішні риси, як-от: приязні слова, усмішки, жести та інші знаки люб'язності, які у повсякденному спілкуванні прийнято ототожнювати зі справжніми намірами співбесідника. В іншій своїй повісті на прикладі потворного малюка Цахеса Гофман показує, наскільки фальшивою взагалі може бути зовнішня поведінка людини, так званий імідж. Можна припустити, що «герменевтична проблема» у Гофмана пов'язана не безпосередньо з філософією свідомості (як зокрема у Г. фон Клейста), а в першу чергу з психологією «іміджованого» суспільства, де справжній, відкритий діалог між людьми в принципі неможливий. Це діалог-масок. Перед нами свосвідний «герменевтичний» глухий кут. Саме в такому «іміджованому» суспільстві, де за маскою люб'язності та благопристойності приховуються бездушність та грубість, доводиться жити нещасному капельмейстеру Крейслеру. Повністю розкутим у цьому суспільстві соціальних личин відчуває себе хіба що така ница істота, як кіт Мур («Життєва філософія кота Мура»). Він намагається замаскувати свої вульгарні звички пишним стилем життєпису і натужною імітацією певної «ідеальної» сфери. Адже на відміну від «цих так званих людей» (Л. Тік), у царстві тваринних інстинктів мотиви поведінки вельми прозорі, логіка зрозуміла, причини і наслідки адекватні одна одній.

Але якщо рушійні сили реальності в принципі непізнаванні і знаходяться в нереальній, «ігровій» сфері, якщо справжня сутність людей ніколи не відкривається співбесіднику повністю і адекватно, то як можливо жити в такому суспільстві? Так «герменевтична проблема» переходить у Гофмана в ідею духовної співдружності. Світ настільки заплутаний і малозрозумілий, що тільки споріднені душі можуть одразу, без зайвих сумнівів та роздумів зрозуміти і сприйняти одна одну. Своєму «Блошиному королю» Гофман не випадково дає

підназву «Пригоди двох друзів»; очевидно, фінал повісті мав стати апофеозом не тільки кохання, а й чоловічої дружби! На духовну спорідненість і довіру спирається взаєморозуміння між «серапіоновими братами» в однойменній збірці оповідань.

Очевидно, тут можна вгледіти своєрідну трансформацію кантівської ідеї «геніальності»: адже геній не прагне відшукувати підтвердження своєму творчому натхненню в рефлексії, в поняттях і логічних побудовах. Очевидно, таким є і походження слова «конгеніальність», тобто однаковий спосіб думок, духовне єднання, що не потребує ніякої додаткової логічної аргументації.

Такого «конгеніального» слухача знаходить знаменитий самітник Серапіон у Кіпріані, що відвідав його («Серапіонові брати»). Ніхто доти не вірив в його незвичний дар духовного зору: сам же він вважав неможливим логічно пояснити такий дар, а переконувати співбесідника в його існуванні — просто зайвою справою. Кіпріан також прийшов до нього з певним упередженням; проте «зі всією своєю мудрістю був збентежений і присоромлений цим божевільним» [3, с. 28]. Відлюдник розповів, що полюбляє бесідувати з Данте, Петраркою, Аріосто про поезію, з учителем церкви Евгаріусом — про церковні справи... Іноді «в добру погоду» він дивиться з вершини своєї гори на башти Александрії (на далекому протилежному березі Середземного моря), «і тоді перед моїми очима миготять найдивніші справи і події». Те, що він описує Кіпріану, вражає того «пластичною довершеністю і життєвою теплотою» [3, с. 29]. «Багато хто запевняє, що це неможливо, і гадає, що так звані події зовнішнього життя, які я бачу, — не що інше як витвір мого духу, плід моєї фантазії; але я вважаю таку думку спокусою нісенітницею. Хіба не самим духом ми сприймаємо все те, що розгортається навколо нас у просторі і часі? Дійсно, чим ми чуємо, бачимо і відчуваємо? Невже цими мертвими пристроями, які ми називаємо вухом, оком, руками etc., а не духом? Невже дух, власноручно сформувавши в нас обумовлений простором і часом світ, передає його функцію якомусь іншому началу в нас? Яка дурниця! Якщо ми згодні, що тільки дух спроможний сприймати все, що відбувається навколо нас, то ми й мусимо вважати дійсним все те, що він визнає за таке». Серапіон навіть посперечався якимось з Аріосто, який запевняв його, що події «Шаленого Роланда» «вигадані ним самим і ніколи не існували у часі і просторі» [3, с. 30].

У словах Серапіона викладена, по суті, естетична програма Гофмана. Наші логічні знання про реальний світ неправильні і фальшиві; сила ж уяви полягає не у створенні, а в прозорінні «іншого», паралельного світу; отже, такий світ існує реально, проте існує він у ментальній, естетичній сфері! Уява реальніша від дійсності! Це і є суть Гофманової містики. Але ця містика облагороджена. Адже «візії» Серапіона пов'язані з високими матеріями, і він тікає в цей містичний світ геть від нищого світу. Це романтична гуманістична містика.

Разом з тим дар духовного зору виявляється для Серапіона неабияким тягарем: «Тільки через мучеництво, тільки через життя у самотності можна дістати це знання». Це зауваження кидає додаткове світло на «позитивних» героїв у Гофмана. «Дивлюсь, як цей величний, гордий розум, мов дзвін розколотий, задеренчав»² — цими відомими словами з «Гамлета» Кіпріан характеризує душевний стан Серапіона; але ж їх можна віднести і до багатьох інших персонажів письменника. Їхня сутність в своїй основі глибоко трагічна, оскільки все піднесене і шляхетне у світі доступне людині не безпосередньо, а в багатократно «знятому» вигляді в естетичній сфері, куди, до того ж, шлях відкрито лише «втаємниченому», «художній натурі», «ентузіасту»... Адже й духовний зір відлюдника Серапіона був звернений не в реальний світ, а в «інший», де він і «побачив щастя свого життя».

Трагічно й те, що шляхетний і піднесений дар бачити приховану «сутність» речей не рятує цих героїв від низької реальності і робить їхнє існування в ній нестерпним. Така доля капельмейстера Крейсера. Багато розв'язок у Гофмана непереможно ведуть його героїв до катастрофи в дійсному світі. Тоді автор змушений або уривати розповідь у найзручнішому для цього місці, як у «Коті Мурі»; або ж зводити фінал до іронії, як у «Золотому горняті» чи «Малюку Цахесі»; або він переводить його у площину чарівного сну, як у «Блошиному королі». Та іронія постає далеко не рівноцінною зброєю у суперечці з трагічним, і це представляє трагічною не лише саму реальність, але й всі «герменевтичні» підходи до її пізнання.

² Переклад Леоніда Гребінки.

У зв'язку з наведеними міркуваннями не можна не згадати про досвід засновника романтичної герменевтики Ф. Шлейєрмахера та його вплив на Гофмана (який, наскільки ми знаємо, спеціально в критиці не досліджувався). У самий розпал діяльності єнських романтиків Шлейєрмахер, мабуть, єдиний вийшов за межі оптимізму, успадкованого ними від Канта, і передбачив у своїх «Монологах» (1800) набагато складнішу колізію романтичної ідеї, а саме нерозв'язний конфлікт духовного з буденним. Іншими словами, він відкрив двосвіття, але не те натхненно оспіване Новалісом містичне двосвіття душі, котре гармонійно «знімає» своє земне існування в якомусь духовному паралельному світі, а двосвіття, овіяне вічною скорботою і томлінням тут, в юдолі буденності, де приречена існувати душа, що прагне духовності — мистецтва, спілкування із спорідненою душею, любові, але яку спіткають лише розчарування, нерозуміння і душевний біль.

Якщо Новаліс у своїх мріях про «тисячолітнє царство» людяності, про нове відродження духовної і фізичної повноти людського існування намагався синтезувати з містичним інобуттям майбутню державність (християнську монархію), що надавало його ідеї просто галактичного звучання, то Шлейєрмахер рішуче відкидав містичний паралельний світ, всіляко розвиваючи лише земну частину цього проекту: «Я — пророчий громадянин грядущого світу, до якого мене жива фантазія та сильна віра поривають» (280)³. Гофман ще більше спрощує цей проект: тема історії, держави і церкви, що так сильно захоплювала єнців, не хвилює його; зате він посилює тему двосвіття як страждання на землі людини, яка не до кінця осягає причини, що на неї діють. При цьому іншу, містичну, «паралельну» дійсність Новаліса він позбавляє всієї її піднесеної серйозності і представляє лише як гарну естетичну гру, що може бути зруйнована за його, автора, волею.

Гофман так само, як і єнці, обстоює ідею про мистецтво як вищий орган пізнання, але слідом за Шлейєрмахером відкриває безодню страждань митця, приреченого на самотність і нерозуміння у своєму «царстві естетичної видимості» (Шиллер). Гофман сприйняв загальний герменевтичний пафос єнської доби, коли романтична герменевтика ще тільки формувалася. Саму цю проблему романтики порушували гостро і випробовували всебічно — не лише раціоналістично, а й естетично, містично, символічно і навіть еротично. «Все, що я збагну, носитиме мою печать, і все те з безконечної царини людства, яке опанувало моїми зміслами, все це рівною мірою витвориться і в мені і перейде в моє єство», писав Шлейєрмахер (267).

Філософ підводить під свої чисто герменевтичні роздуми основні концепти раннього романтизму. Зокрема, це висловлена Лессінгом, розвинута Кантом і підхоплена єнцями ідея роду людського. Зрозуміти щось означає укріпитися у своїй людяності: «Мені стало зрозуміло, що кожна людина повинна відтворювати людство у свій власний спосіб, у власному поєднанні своїх елементів...» (260). Одна з форм пізнання — спілкування, яке так високо ставили романтики: «Я мушу вирватися назовні, в якусь спільноту, щоби разом з іншими душами поглянути, що то за таке людство...» (263). Найвищі форми спілкування — дружба і любов, тобто «духовний обмін»: «...при внутрішньому мисленні, при спогляданні, при призвичаєнні до чужого я потребую присутності якоїсь любові істоти, так, щоб внутрішній вчинок виявляв себе через (зовнішнє) повідомлення і щоб завдяки солодкому і легкому дару дружби я легше міг би примиритися зі світом» (264).

Проте, якщо, приміром, для Гете спілкування з іншими людьми було, за його власними словами, головною формою осягнення світу [6, с. 714 (17. II. 1832)], то Шлейєрмахер зближує спілкування із стражданням, з романтичним томлінням: «Близькими орбітами рухаються часто люди і попри те не зближаються одне з одним; марно закликає свідоміший до дружніх зустрічей: його не чує інший» (270). Певною втіхою при такому внутрішньому самотництві може бути думка про формування (Bildung) самого себе, про самовдосконалення: «І те, що мені так ведеться, є доказом, що я формуюся по-своєму» (270).

Якщо спілкування не складається і людина не знаходить однодумця, то душа її впадає у руйнівну меланхолію і виснажує себе у хворобливих мріях: «...в пустельну пущу чи неродючу

³ Тут і далі в круглих дужках даються сторінки з видання [4].

обильність вона вміщена, де вічна одноманітність духу не дає поживи пожаданням; скривджена. фантазія скеровується на себе саму, і в мрійливих блудах змушений самопожиратися дух...» (275). Але, з іншого боку, без фантазії у світі самотності також не можна обійтися: «Що би мене порятувало, якби не ти, божественна фантазіє, ти, що дасш мені тверде уявлення про краще майбутнє» (279).

Від Шлейєрмахера міг успадкувати Гофман розділення людей у суспільстві на «ентузіастів» і «філістерів». У філософа це «втаємничені» (Geweihnten) та «інші» (Andere). Про останніх він пише, що вони «живуть задоволені всім, що мають, і не бажають нічого іншого»; «те найкраще, що не може збагнути своїм розумом варвар, незрозуміло й для них»; їхнє життя обертається «все по одному й тому ж колу» [5, с. 64].

Причина романтичного страждання не тільки у незадоволених духовних прагненнях особистості, але й в самому недосконалому світові. А отже самотність і скорбота в цьому світі непереборні. Тому — «Схились, душе моя, перед гіркою долею побачити світло життя в цей недобрый і смутний час!» (274).

Осягнення світу у Шлейєрмахера — не просто прагматичне завдання, а прагнення уздріти в плодах людського розуму високе, духовне. І тут він вскриває суто романтичний конфлікт між буденним і духовним: «...людина опановує тілесний світ, усі його закони дослідивши, щоби поставити їх собі на службу» (272); але «чи ж людина є лише чуттєвою істотою, аби задовольнитися самим лише відчуттям плотського життя, вважаючи, нібито власна плоть є для неї всім?» (Гофман: «...ці мертві пристрої, які ми називаємо вухом, оком, руками...»). Тож «навіщо ця влада над матерією, якщо вона не сприяє власному життю самої душі <...> не сприяє спілкуванню душ?» [5, с. 57].

У своїй філософії осягнення іншого Шлейєрмахер розглядає мову не як знеособлену систему знаків, що їх треба розшифровувати за допомогою технічних прийомів; як романтик, він бачить в мові відблиск вищої духовності, розкрити яку вважає своїм завданням. Під його пером герменевтичне завдання стає естетичним і символічним. Він говорить про «чар мови» (der Zauber der Sprache), яка «виробила щонайточніші знаки і плавні переходи на все, що в змислі світу думається і відчувається» (281). «Мова — (це) щонайчистіше часу дзеркало, в якому дух її дає себе пізнати» (281); «через неї він (дух — Б. Ш.) вже належить світові».

Але та ж мова «тримає його (дух — Б. Ш.) у своїх міцних обіймах, так що він ані не може з кимось поділитись, ані від когось чимось підживитись» (281). Намагаючись наблизитися до мирського, щоб «одушевити» його, дух шукає в мові «вірний знак» (ein unverdächtiges Zeichen). Але «вороги нападають, вкладаючи (в нього) чужі тлумачення» (281). «...Тими знаками, які ми просвятили Найвищому, (дехто) може зловжити, а Священному, що на нього ці знаки вказують, підпихати свої дріб'язкові думки і свій обмежений спосіб розмислу» (282); І тоді дух «лиш з трудом і поволі змушений вивільнятися з (такої) пастки»⁴ (281).

Шлейєрмахер приходить до висновку про те, що мова мусить відкриватися лише втаємниченому: «О мово, невже ти дійсно спільне надбання синів духу та дітей світу?» (282) Нехай «посеред посполитої (gemeinen) постане ще одна мова, священна й таємна, яку невтаємничений не зможе ні витлумачити, ні наслідувати» (283)... А найвищий зразок мови — це художня мова, мистецтво: «Мова покликана відображати найсокровенніші думки духа, його найвище споглядання; вона покликана передавати найпотаємніше спостереження за власними діями, а чудовна музика її повинна вказувати на те значення, що дух його всьому надає...» (282).

Якщо Шлейєрмахер, зосередившись на витворах людського духу, «знімає» кантівський агностицизм у спробах постійного і неухильного наближення до смислу (без чого його «герменевтика» втратила б своє методологічне значення), то Гофман приймає апіорі романтичну невичерпність смислу і значення, яка визначає світ природи і речей, і перетворює її на предмет примхливої, часом гротескної естетичної гри.

5.

Агностицизм та схильність письменника до «гри» версій дозволяє припустити ще один

⁴ Ця думка могла виявитися плідною для М. Гайдеггера з його філософією «проговорювання» буття через мову.

варіант всього, що трапилося у творі, а саме розглянути паралельний казковий світ як «зняття» реального у сфері несвідомих еротичних переживань Перегрин Тіса. Причини можуть знаходитися у сфері еротичного, а наслідки — в реальних вчинках героя. Всі події у творі, хоча й розказані «видавцем», подані з точки зору самого Перегрин і можуть розглядатися фактично як історія його любовної «ініціації».

Якщо припустити, що «другий» світ існує лише в уяві героїв і що вчинки і думки героїв мають напів-реальне існування, то «зовнішній» сюжет постає як досить звичайна історія одруження вже немолодого і дивакуватого спадкоємця багатих статків з молодого і працюючої дочкою майстра-палітурника. Її просте ім'я — Роза, поширене у міщанському колі, пробудило у мрійливому Перегрині найфантастичніші мрії, так що навіть його друг дитинства Пепуш здався йому прибульцем із якогось дивовижного квіткового королівства. Жадоба кохання, що довго дримала в ньому і нарешті пробудилася, набула образу чарівливої Дьорт'є Ельвердинк — асистентки володаря «блошиного атракціону» Льовенгука. Там випадково міг побачити її наш мрійник. Відповідно і сам господар закладу набув в його очах певних демонічних рис. З того часу все змішалось в голові у Перегрин. Образ лялькової красуні і демона мікроскопу постійно переслідували його навіть у власному домі, поєднуючись попутно з іншими епізодичними, але такими ж химерними видіннями й личинами. У цю фантазмагорію була втягнута навіть віддана служниця Аліна, поважний вік і гротескна зовнішність якої, здавалося б, мусили тільки розлякувати всі ефірні мрії та ніжні ілюзії.

Заможний обиватель і принагідний жених, Перегрин не міг не здогадуватися про можливі плани батьків Perezрілих дівчат щодо його статків, і тому кожную спробу зближення сприймав з недовірою. Цей скептицизм він міг приписувати впливу крихітної істоти — блохи, яка буцімто дала йому чарівне збільшувальне скло, котре допомагало розпізнавати у словах людей правду чи неправду. І якщо юнака зачарували парфюмерні принади лялькової красуні, то від перевірки почуттів Розочки він рішуче відмовився. Таким чином, дві жінки заволоділи його почуттями: одна — явно, вимогливо збурюючи його почуття і вносячи хаос і розлад у всі його уявлення та наміри, а друга — із зворушливою пасивністю чекаючи, поки він зверне на неї свою увагу. Треба було потужного психологічного струсу з боку агресивного еротичного почуття, щоб Перегрин зрозумів, що готовий до кохання. І предмет цього кохання виявився поруч з ним — просто як у казці Новаліса про Гіацинта і Розу! Останній спалах його несвідомих еротичних бажань відбився у фантастично яскравому сновидінні, де він з'явився неначе король квіткового королівства. Це було остаточне звільнення від бурхливої любовної омани, що скерувало його неусвідомлені потаємні бажання у русло спокійного і гармонійного міщанського подружнього життя.

Як бачимо, Гофман у притаманній йому напів-комічній, напів-сатиричній манері містифікує ті несвідомі (тут навіть еротичні!) сили, у полоні яких знаходиться обиватель — тобто в полоні цілого ланцюжка випадковостей, які він не в силах спрямувати на свою користь. І якщо події призводять до сприятливого для нього фіналу, то тільки для того, щоб винагородити за такі достоїнства, як щирість почуттів, майже стерніанська простодушність щодо еротичних переживань і чужість світу філістерського розрахунку.

Відкривши безмежність і невичерпність реальності, романтизм мусив випробувати на цей предмет всі її сторони, зокрема й еротичну. Якщо Ф. Шлегель у «Люцінді» розкрив сферу «естетичного еротизму», Новаліс у казці Клінгсора в своєму романі — «магічного еротизму», а Г. фон Клейст в «Пентесілеї» — «геройного еротизму», то Гофман підсумував коротку добу героїчно напруженого і естетично витонченого ідеалізму картиною гри несвідомих еротичних імпульсів, об'єктом і навіть жертвою яких став далекий від світу мрійник. Звівши всі внутрішні імпульси до несвідомих еротичних переживань, Гофман тим самим піддав сумніву ідеалізм як надійну життєву позицію. Так був здійснений ще один романтичний варіант «змужніння», і Перегрин поповнив ряд своїх попередників — Вільгельма Мейстера, Франца Штернбальда, Генріха фон Офтердінгена і витонченого поклонника Люцінди — Юлія. Але доповнив, щоб замкнути його, бо, якщо «мужність» героя формується на очах читача казки, то «геройзм» випаровується повністю, ще навіть не намітившись. Бо важко вигадати пасивнішого героя, ніж Перегрин. Ставши жертвою несвідомих імпульсів, він так само несвідомо від них і

позбавляється, — подібно тому, як раптово минає важка хвороба, і одного чудового ранку колись слабкий прокидається зовсім з іншими почуттями.

6.

Містика, гра, витончений естетизм як межа пізнання світу і як властивості самого світу, через які він тільки й дається нам у зовнішньому сприйнятті, знаходять у Гофмана свою адекватну і неповториму художню форму. Його прозі, і «Блошиному королю» зокрема, притаманні риси театральності та музичності. Театрально-музична умовність художнього світу Гофмана виражає нове, ігрове ставлення німецьких романтиків до реальності та її потаємних, містичних сторін.

Не до кінця, очевидно, реалізований талант Гофмана як театрально-музичного митця втілюється саме в художній прозі; адже прославився він все ж не як автор опер і п'єс, а як прозаїк. І те, що неповні вдалося йому як театралу, надало його прозі цілком оригінального характеру. Значного впливу зазнав Гофман-письменник з боку Вольфганга Амадея Моцарта — великого містика в музиці кінця XVIII ст.⁵, оновлювача естетики музичного театру і принципів розгортання крупної інструментальної форми.

На нашу думку, багато що у Гофмана базується на оперних схемах, зокрема, традиційно німецького жанру «зінгшпіля» (дослівно «гра зі співом»). Основні риси зінгшпіля — поєднання героїчної, ліричної і комічної тематики в одне ціле, а також увага до побутового боку життя. У такому вигляді зінгшпіль і розчинився в прозі Гофмана. Типовий сюжет зінгшпіля — це історія любовної одержимості, палкої пристрасті молодого героя. Але рідко коли згода між закоханими встановлюється з самого початку. На шляху юнака начебто нізвідки виникають складні перешкоди. Як своєрідне відлуння оперного «фатуму» з'являються представники «паралельного», містичного світу. В їхню владу повністю потрапляє наш герой. Все закінчується, як правило, апофеозом, оперним щастям закоханих. Неабияка драматична колізія поєднується з гротескно-комічними сценками. Такий «універсальний» сюжет притаманний різним творам, як-от «Опера злиднів» англичанина Пепуша, «Чарівна флейта» Моцарта, «Вільний стрілець» Вебера... Знаходимо ми його і в «Блошиному королі» та в інших казкових повістях Гофмана.

Така сюжетна схема відображає, на нашу думку, ряд особливостей музичного театру, зокрема принцип музично-драматургічного контрасту. Тембровий контраст голосів виражав суперництво між персонажами — як серед героїв (ліричний тенор дон Оттавіо і його підступний суперник дон Жуан в опері Моцарта), так і серед героїнь. У Моцарта у «Чарівній флейті» це Цариця Ночі, якій доручено агресивно високий голосовий регістр, і Паміна з теплим ліричним сопрано; в «Ідоменей» це Ілія та її суперниця Електра з вольовим низьким сопрано; у «Весіллі Фігаро» Сюзанна і графиня Розіна; в «Дон Жуані» пристрасна донна Ельвіра, що прагне утримати серце зрадливого Жуана, та ніжна донна Анна...

Жіночі характери в основних повістях Гофмана, та й сам принцип добору типів, також пов'язані з вимогами музично-театральної виразності. Так, у «Золотому горщику» протиставлені тендітна фея Серпентина і рішуче налаштована на сімейне щастя Вероніка. У «Блошиному королі» — імпульсивна і вельми демонічна Дьорт'є Ельвердинк та ніжна й спокійна Розочка, з якою врешті решт одружується головний герой. За принципом емоційно-голосового контрасту будує Гофман і чоловічих персонажів у цій казці: скептично-розсудливий, «кларнетний» голос Блошиного короля, сентиментально-розчулений, близький до гобоя голос Тісса, романтичний «альт» Георга Пепуша, емоційно збуджений «фагот» приборкувача бліх Левенгука, низький флегматичний «тромбон» Сваммердама тощо. Характерно, що в «Блошиному королі» виступає ансамбль переважно чоловічих голосів!

Різні темброво контрастні голоси повинні по-різному поєднуватися в різних ансамблевих групах. Для цього оперний лібретист мусить зіштовхувати на сцені всіх героїв один з одним. Заключний ансамбль — це зазвичай музично-драматична кульмінація всього твору, де всі вони мають постати разом. Характерний приклад — опера Моцарта «Дон Жуан», де сюжет

⁵ Див. нашу роботу: Німецький романтизм і містичне (розд. 5: «Містичне і музика»)// Містицизм і література. — Чернівці, 2012.

розвивається за принципом варіацій «головний герой і ще хто-небудь». Це дає можливість виявити всі вокальні грані головного героя, всі ансамблеві ефекти. Можна стверджувати, що у Гофмана переважає саме принцип «варіаційного» розвитку сюжету з метою поступового виявлення характерів. Слушний приклад — «Блошиний король», де неймовірна череда пригод як в «реальному», так і в паралельному, казковому, світі звалюється на голову Перегрини. Найчастотнішу групу персонажів складають Тіс, Пепуш, Дертєс і Аліна. Це типовий оперний «квартет» голосів, а решта персонажів утворюють їх ансамблеву «підтримку». Завдання автора полягало у тому, щоб якомога яскравіше урізноманітнювати поєднання голосів у ансамблях. У фінальній, Сьомій пригоді зустрічаються всі основні персонажі в останньому ефектному ансамблі. Твір у Гофмана, як і опера, закінчується тоді, коли вичерпані всі можливості «ансамблевого» поєднання персонажів.

Характери у Гофмана по-оперному зорієнтовані не так на психологічну глибину, як на психологічну інтенсивність виявлення. На сцені персонаж не може перебувати у нерухомості, і так само не може виявляти себе в одноманітних рухах. Вибудовується інтрига, що покликана активізувати у героя самовідчуття власної тілесної моторики. До цілого ряду творів Гофмана, і до «Блошиного короля» зокрема, може пасувати назва однієї з улюблених його опер Моцарта: «Шалений день, або Одруження...».

Як і в музиці Моцарта, у Гофмана постійно дається взнаки схвильованість; його герої, серед яких яскравий приклад — Перегрін Тіс, перебувають у стані граничного емоційного напруження. Вони не кажуть один одному, а вигукують, не вітають один одного, а палко притискають до грудей, не просто не розуміють, але все у них перевертається у свідомості, вони ходять тільки стримким кроком або бігають, вони виливають своє горе у гірких, тривалих і голосних скаргах, вони сильно жестикулюють, знаходячись у кімнаті самі, розмовляють з речима і звертаються з палкими наріканнями до самих себе...

З погляду медицини, все це, очевидно, ознаки душевного розладу⁶; але з точки зору естетики театру — це типова пафосність сцени, причому сцени оперної. Адже музична емоція виражає якраз психологічно виразне і гранично загострене переживання. Під цим кутом зору можна гіпотетично припустити, що знамениті офорти Калло, які надихали Гофмана як автора знаменитої збірки оповідань, могли б привести в захват і Моцарта, оскільки щодо своєї стилістики відповідають його музиці. Згадаймо юнацьку симфонію композитора № 25 соль мінор, авангардний пафос і гротескна викличність якої угадують наперед емоційну моторику гофманських образів!

Але що таке гранично контрастні і вкрай загострені риси зовнішності, завжди незмінні і не залежні від ситуації? — це маска. Автор акцентує на рисах ляльковості — фактично маски у зовнішньому вигляді Дьорт'є Ельвердинк; але з психологічного боку решта персонажів у казці — це також маски. Інакше їх можна назвати (також по-театральному) ролі-амплуа. У самого Моцарта амплуа маски яскраво представлені в операх «Так чинять усі жінки» і «Чарівна флейта»; в «Дон Жуані» він рішуче відходить від маски в образі головного героя, а також дони Анни, але зберігає її в таких персонажах, як Лепорелло, Церліна, Мазетто, частково донна Ельвіра та Дон Оттавіо. Нарешті, у «Весіллі Фігаро» ми спостерігаємо сміливий розрив з традиціями оперних амплуа і перехід до психологічної опери-драми. Гофман і тут наслідує Моцарта; але спроба створити цілком психологічний характер йому так і не вдалася. На нашу думку, він урвав свою роботу над «Котом Муром», коли побачив, що образу капельмейстера Крейсера замінив в призначеній для нього масці сентиментально-психопатичного героя.

В оперній виставі неприпустима монотонність, тут постійно повинні чергуватися різнохарактерні сцени. Ліричні арії поступаються місцем ансамблям, пожвавлення змінює зосередженість, нарешті, обов'язковий для XVIII ст. комізм чергується із серйозними епізодами. У художній прозі Гофмана ефект контрасту створюється за рахунок ритмічності подій, прискорення та уповільнення дії. За Кантом, ми не можемо сприймати простір як такий, якщо

⁶ Скористаємося спостереженням І. Канта: «Підозра, що у нього з головою недобре, падає уже на того, хто голосно розмовляє сам з собою або хто сам у кімнаті жестикулює» [7, с. 104].

він не заповнений речима або тілами. Заповненість сценічного простору у театрі відповідає у прозі масовим чи монологічним епізодам; вони активізують наше сприйняття простору. Так само активізується наше сприйняття часу. У Гофмана в «Блошиному королі» масові сцени часом перетворюються на комічне безладдя, таке собі буфоне «скерцо» (згадаймо лише сцену дуелі двох магів на мікроскопах); тож ми маємо тут справу з узагальненим і прискореним рухом часу на відміну від розчленованого й уповільненого руху в монологічних епізодах. Отже, принципи сюжетобудови у Гофмана відповідають естетиці оперної вистави або великого симфонічного циклу.

Загальновідомо, що Гофман втілює у своїй прозі «двосвітність», в основі якої — зустріч людини з паралельним, «містичним» світом. Як було показано, вона представлена і в «Блошиному королі». «Двосвітність» естетично полемізувала з просвітницькою картиною світу, одноплановою, прозорою і загальнозрозумілою, і тому була прийнята німецькими романтиками беззастережно. «Двосвітність» заснована також на принципі музично-зорового контрасту. Так уяву романтиків чарувала «двосвітність» у «Дон Жуані», представлена містичною владою надгробної статуї. У «Чарівній флейті» Моцарта за плечима «земних» персонажів стоять казкові, фантастичні сили: Цариця ночі, чарівник Зорастро. В інструментально-симфонічній музиці цього композитора загадкові «демонічні» епізоди вриваються в ліричний чи гротескний рух.

Певна річ, ми повинні погодитися, що характер «демонічної» двосвітності у Моцарта і у Гофмана сягають різних мистецьких традицій. Так, Гофман, належачи вже до зовсім іншої доби, ніколи не зміг би написати щось на зразок «Реквієма» Моцарта. Але спільні естетичні витоки «двосвітності» все ж існують, вони в тій-таки Англії, у Шекспіра; в Іспанії — в бароковій драмі і поезії; в Німеччині — в народних сюжетах про доктора Фауста. Та ближчими до Гофмана виявляється все ж не Моцарт та названі нами літературні джерела, в яких холодне і моторошне дихання інфернального час від часу вторгається у земну буденність і непокоїть спокійну людську свідомість; це скоріше К. Гоцці з його «фя'бами» і М. Віланд з його «фейними казками», де «двосвітність» трактуються уже не трагічно, а гротескно і навіть граційно-грайливо, в дусі «маски», що ожила.

Гофман всіляко намагається передати характеристику «містичного» світу в традиціях оперного музичного звучання і світло-барвного колориту. Так, в «Золотому горщику» сцена ворожіння буремної дощової ночі нагадує сцену відливання куль в опері Вебера «Вільний стрілець». Згадаймо, що в операх того часу був дуже популярний вставний оркестровий епізод, що зображав дощ або бурю. Тож і сцена різдвяної заметілі в «Блошиному королі» відповідає цій театральній музичній традиції. Вкажемо у «Малюку Цахесі» на появу в чарівному візку мага Просперо Альпануса, яку супроводжують ніжні звуки, що викликають у пам'яті оркестровку «Чарівної флейти» з її челестією і дзвіночками; а можливо, що Гофмана надихнув у цьому епізоді концерт Моцарта для скляної гармоніки. Подібні ж тендітні звуки ми чуємо внутрішнім слухом, коли читаємо про фантастичне квіткове королівство Фамагусту в фіналі «Блошиного короля»...

Отже, на нашу думку, особливості гофманської прози визначають не лише загальноєвропейські риси новелістичного жанру, що сягають оповідних принципів попередніх епох (Ренесанс, Бароко), а й у великій мірі — естетики передромантичної і романтичної опери, зокрема, музичних принципів улюбленого композитора всіх німецьких романтиків — В.А.Моцарта.

Література

1. Кант И. Критика способности суждения. // Соч.: В 6 т. — Т. 5. — М.: Мысль, 1966 (Философское наследие).
2. Hoffmann E.T.A. Märchen. — Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1973.
3. Hoffmann E.T.A. Die Serapionsbrüder: Gesammelte Erzählungen und Märchen. / Textrevision und Anmerkungen von Hans-Joachim Kruse. — Berlin; Weimar: Aufbau Verlag, 1978. (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 4).
4. Шлясмахер Ф. Монологи: Різдвяний дар. / Переклав Юрій Прохасько. // Мислителі німецького романтизму. / Упорядники Леонід Рудницький, Олег Фешовець. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003.
5. F. Schleiermacher's Monologen. — Berlin, 1868.
<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schleiermacher,+Friedrich/Monologen>
6. Goethes Gespräche mit Eckermann. / Mit Vorwort von Edith Zenker. — Berlin: Aufbau-Verlag, 1955.
7. Кант И. Избранное: В 3 т. — Т. 3. / Под ред. проф. В. Н. Брюшинкина. — Калининград, 1998.